

Скромність – визначальна риса характеру Олени Сотничук. Викладаючи 50 років у музичній академії, педагог виховала плеяду музичних діячів, диригентів, педагогів – творчу еліту, що сприяє розквіту національної музичної культури. Формуючи нові покоління творчої інтелігенції, вчителька дбає про її здатність до збереження та примноження культурних надбань держави Україна. Педагогічна діяльність Олени Іванівни Сотничук – яскравий приклад служіння культурі України. Педагог не має жодних титулів, утім обожнює свою роботу. Ця інтелігентна, миловидна жінка ще й сьогодні працює зі студентською молоддю – навчає її диригування та сольфеджіо.

Ці невеликі спогади є лише спробою реконструювати досвід непересічної особистості – музиканта, педагога, вихователя Олени Сотничук.

Про таких, як Олена Іванівна, кажуть: «Повна самопожертва заради мистецтва». Для Олени Сотничук це не самопожертва; це спосіб і мета її життя.

Багатолітній досвід, методичні принципи О. Сотничук є вагомим внеском у піднесення досягнень Львівської диригентської школи.

1. Антек С. Таким был Тасканини // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1971. – Вып. 6. – С. 90–98.
2. Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере. – М., 1968.
3. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. – К., 2002.
4. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. – К., 2002.
5. Бялик М. Евгений Мравинский: Творческий портрет. – М., 1977.
6. Валерьянов Б. Отто Клемперер // В. М. Богданов-Березовский: Статьи. Воспоминания. Письма / Сост. Л. Кутателадзе, М. Бочавер. – Ленинград; М., 1978. – С. 140–141.
7. Гоян Я. Перлина нації (Микола Колесса) // Гоян Я. Присвята: Есе. – К., 2001.
8. Григорьев Л., Платок Я. Евгений Светланов: Творческий портрет. – М., 1979.
9. Клемперер О. Мои воспоминания о Густаве Малере // Густав Малер: Письма. Воспоминания. – М., 1968. – С. 508–520.
10. Рожок В. Стефан Турчак (до проблеми творчого методу диригента) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство / Упоряд. Давидов М., Сумарокова В. – К., 1999. – Вып. 2. – С. 129–137.
11. Тольба В. Необыкновенный дирижёр // Тольба В. Статьи. Воспоминания. – К., 1986. – С. 36–52.
12. Фуртвенглер В. О Дирижерском ремесле // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1966. – Вып. 2. – С. 167–175.

*Данута Білавич  
(Львів)*

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПІЗЬНОГО ПЕРІОДУ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ**

Творчість славетної української співачки Соломії Крушельницької посідає особливе місце в історії світового оперного виконавства. Разом з М. Баттістіні, Е. Карузо, Тітта Руффо, Ф. Шаляпіним С. Крушельницька увійшла в число найкращих оперних співаків кінця ХІХ – початку ХХ ст. «Однак у порівнянні зі своїми уславленими колегами вона виявилася набагато вищою як особистість. Інколи загадковіша, часами ширша, майже завжди складніша та більш цільна – троїста і єдина особистість актриси-співачки-музиканта» [9, 126], – писав про Крушельницьку музикознавець Р. Кортопассі.

Феномену української співачки присвячено численні музикознавчі праці, рецензії, спогади сучасників, які вийшли друком як за життя, так і після смерті артистки. Однак дотепер лишається багато невисвітлених проблем, пов'язаних з її творчою біографією. Однією з таких «білих плям» є пізній період сценічної діяльності Соломії Крушельницької. Незважаючи на те що останнє десятиліття її сценічної кар'єри є вершиною творчості артистки, до цього часу не було жодного на-

укового висвітлення особливостей зрілого стилю Крушельницької. Мета цієї розвідки – заповнити означену прогалину. Для розгляду періодизації та стильової еволюції творчості видатної співачки застосуємо комплексний підхід. Актуальність нашого дослідження полягає в тому, що постать Соломії Крушельницької, її життя та праця завжди будуть прикладом самовідданого служіння мистецтву і своєму народові.

Джерельною базою є архівні матеріали з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, дослідження в галузі історії розвитку оперного мистецтва та музичної стилістики.

Виконавський стиль С. Крушельницької поєднував риси різних європейських шкіл і напрямів. Її творча сутність була багатогранною, вона важко піддається структуризації, «втисненню» в ту чи іншу схему. Здобувши початкову вокальну освіту у Львові (клас проф. В. Висоцького), вона згодом опанувала засади італійської школи «bell canto» (проф. Ф. Креспі, Мілан) та німецької вокальної школи (проф. Й. Генсбахер, Відень). У репертуарі артистки були опери різних жанрів та епох – від французької «Grand Opera» до веристських драм П. Масканьї, Дж. Пуччіні, новаторських опер Ріхарда Штрауса. Отже, репертуар співачки включав найкращі досягнення тогочасного оперного мистецтва. «Серед італійських сопрано свого часу була одна драматична співачка, яка зуміла поєднати досягнення усіх вокальних шкіл. Це була, а властиво, і є, ознака Соломії Крушельницької»<sup>1</sup> [14, 705].

Сценічна кар'єра артистки тривала більше 25-ти років – від дебюту на львівській сцені в опері «Фаворитка» Доніцетті в 1893 році до її прощальних виступів у театрі «Сан-Карло» в Неаполі в операх «Лоенгрін» Р. Вагнера та «Лорелея» А. Каталані (1920). Проте, якщо про перші її кроки на оперній сцені, про варшавський період чи виступи в Італії на початку ХХ ст. маємо значний обсяг музично-критичних та епістолярних джерел і можемо детально досліджувати окремо кожен рік її сценічної кар'єри, то, починаючи з 1906 року, відомостей в пресі про виступи артистки стає дедалі менше. Можливо, з певних причин саме ця частина архіву С. Крушельницької була втрачена, а можливо, суспільно-політична ситуація в Європі, зокрема в Італії, не сприяла розвитку оперного мистецтва, і преса менше уваги приділяла висвітленню оперних вистав. У своїх нечисленних листах до родини, які зберігаються у фондах Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові, співачка також не торкається свого артистичного життя.

Таке скорочення кількості музикознавчої літератури, пов'язаної з творчістю С. Крушельницької, аж ніяк не означає вичерпання творчого потенціалу співачки. Останні роки сценічної діяльності – це був етап, коли її унікальний талант поєднався з багаторічним досвідом, а великий авторитет артистки в музичному світі сприяв втіленню в життя всіх її новаторських задумів.

Останнє десятиліття сценічної кар'єри Соломії Крушельницької (1906–1915) – цілісний відрізок її творчого життя, який можна розглядати у двох контекстах: біографічному та еволюційно-стильовому. Обидва утворюють загальноприйнятту схему періодизації: юнацький – зрілий – пізній періоди. Така схема стильової періодизації застосовується переважно до композиторської творчості, проте її універсальність дозволяє використати дану схему і в дослідженні етапів творчого життя С. Крушельницької, адже «віковий фактор зумовлюється природною періодичністю еволюції будь-якого стилю, що проходить шлях становлення, зрілості та осягнення сенсу Буття» [11, 10].

Тут важливо виокремити два різні поняття: «пізній період сценічної діяльності» та «зрілий стиль», адже, завершуючи свою оперну кар'єру, С. Крушельницька тільки вступила в зрілий етап своєї творчості. Спостереження доводять, що середній зрілий стиль митця наступає приблизно в 30-річному віці. Часто «вододілом» між юністю і зрілим періодом людини є певний біографічний факт, або подія, яка змінює її світогляд. Подією, що стала для Соломії Крушельницької поштовхом до настання зрілості, стала раптова смерть її батька о. Амвросія Крушельницького наприкінці 1902 року. Цей період був кризовим для співачки: у той час відбулося осмислення нею ролі батька в її житті, ставлення до своєї родини, усвідомлення обов'язків перед близькими їй людьми, розуміння своїх завдань у мистецтві, завершення національної самоідентичності. Криза 1902–1903 років логічно підвела до найбільших здобутків у творчості співачки – виступів в операх «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні (1904), «Саломея», «Електра» Р. Штрауса (1906, 1909), інших досягнень того періоду.

Десятиліття (1906–1915) не було завершальним у вокальній еволюції співачки, а з огляду на біографію – це рівно половина її життєвого шляху. Згодом Соломія Крушельницька блискуче вия-

вила себе і в іншій сфері – як камерна співачка. Багатий концертний репертуар, уміння розкрити свій талант у вокальній мініатюрі, тонкий зв'язок з аудиторією принесли українській артистці всесвітню славу і визнання.

Хронологічні рамки пізнього періоду дуже чіткі. Своєрідною межею є 1906 рік. Того року відбулися три знакові події в її житті: початок щорічних гастрольних подорожей в Аргентину, тріумфальний виступ в опері Р. Штрауса «Саломея» та знайомство з італійським адвокатом Чезаре Річчоні.

Виступи С. Крушельницької в Аргентині (Буенос-Айрес, 1906–1913) – вагома сторінка артистичної біографії співачки. Зазначений період тим цінніший для дослідників, що збереглася значна кількість рецензій на її виступи та музично-критичних матеріалів, в яких висвітлюються репертуар артистки, стиль і манера її виконання. С. Крушельницька була улюбленицею аргентинської публіки, тому статті, присвячені артистці, рясніють суперлятивами. Цьому сприяла і майстерність найвидатніших диригентів того часу – А. Тосканіні, Л. Муньоне, Е. Вольф-Феррарі, а також відомих співаків – Дідура, Росселіні, Де Лука, Гарбіна, які виступали разом з нею в Буенос-Айресі. На сценах театрів «Орега» та «Colon» Соломія Крушельницька застосувала свої виконавські принципи.

Італійська прем'єра опери Р. Штрауса «Саломея» відбулася 24 грудня 1906 року. Р. Кортопассі писав: «Саломея» тріумфує в Міланському театрі “La Scala” завдяки магії Тосканіні і чарам Крушельницької» [9, 130]. Опера «Саломея» була однією з найсуперечливіших в історії музичної культури. Поява в репертуарі співачки новаторських творів Р. Штрауса, безперечно, наклала відбиток на її виконавський стиль.

Знайомство в 1906 році Соломії Крушельницької з Чезаре Річчоні відкриває новий етап в її особистому житті. Шлюб Крушельницької та Річчоні, який відбувся 19 липня 1910 року в Буенос-Айресі, не став причиною завершення її оперної кар'єри, але, без сумніву, означав зміну статусу та пріоритетів. Подружжя оселилося у Віареджо, у віллі, розташованій на вул. Кардуччі. «Вона відразу ж зайняла належне їй місце серед славнозвісних осіб, поруч з Пуччіні, що жив тоді в Торре дель Лаго, але був завідником Віареджо, з Елеонорою Дузе, Грацією Деледда, Леонкавалло, який оселився у непоказному особнячку поблизу соснового гаю. Пуччіні об'єднував навколо себе численну групу: Енріко Пеа, віолончеліста Моранді, Лоренцо Віані ... всіх друзів Соломії та її чоловіка Чезаріно Річчоні», – писав Дж. Папасольбі [9, 136]. Її оселя була відомим у Віареджо артистичним салоном, а подружжя Річчоні до наших днів залишилося однією з найаристократичніших та найшанованіших родин, якою пишаються мешканці Віареджо.

Еволюційно-стильові особливості зрілого періоду творчості С. Крушельницької виявляються в особливому підході до вибору репертуару, виконавській манері співачки та принципах інтерпретації оперних партій.

Аналізуючи репертуар Соломії Крушельницької, доходимо висновку, що він повністю відповідав її творчим уподобанням та можливостям. У пізній період співачку найбільше приваблювали вагомими, часто епічними або героїчними жіночими образами, які були найближчими артистичній натурі.

Чільне місце в репертуарі цього періоду займають опери Ріхарда Вагнера, які вже з перших кроків на сцені захоплювали Соломію Крушельницьку розмахом та серйозністю поставлених завдань, мистецькою концептуальністю. У листі до М. Павлика ще в 1893 році вона писала, що музика Вагнера «не лиш до серця промовляє, але й до розуму» [6]. «Створення жіночих образів Вагнера – велика, але й не легка радість, – розповідала сама Соломія Крушельницька. – У цих образах чітко вимальовується героїчна лінія. Всі вони майстерно окреслені, проте постійно коливаються між реальним життям і невловимістю вигадки» [9, 137]. Соломія Крушельницька була учасницею перших постановок музичних драм Вагнера в Буенос-Айресі і щороку включала їх до свого репертуару. Саме вона прищепила аргентинським меломанам любов до музики цього композитора. Про величезний емоційний вплив її виконання на аудиторію свідчать рецензії на її виступи: «У виконанні Крушельницької горда і прекрасна Брунгільда була справжньою валькірією, гідною повстати проти бога і бути скореною героєм» [10, 128]. У репертуарі співачки були такі опери композитора, як «Лоенгрін», «Тангойзер», «Трістан та Ізольда», «Зігфрід», «Валькірія», «Сутінки богів».

Соломія Крушельницька дотепер залишається серед найвизначніших виконавиць опер Ріхарда Штрауса «Саломея» та «Електра». Ці твори посідали вагоме місце в її репертуарі впродовж 1906–1915 років. Тонко відчуваючи достоїнства неординарних новаторських пошуків композитора, співачка створила неперевершені образи його оперних героїнь, тим самим сприяючи утвердженню та популяризації музики Р. Штрауса в Європі та Південній Америці. Сам композитор ви-

соко оцінив творчість української співачки. Після італійської прем'єри «Електри» в Міланському «La Scala» під керівництвом А. Тосканіні 1909 року він написав у листі до Г. фон Гофманстала: «Оперу “Електра” в Мілані було поставлено ... надзвичайно вдало. Крушельницька-Електра у будь-якому відношенні – артистка першого рангу» [10, 382].

Значне місце в репертуарі співачки посідають твори італійських композиторів – сучасників Крушельницької. Вона розуміла важливість новітніх пошуків та експериментів, намагалася урізноманітнити свій репертуар, тому й залишалася завжди цікавою для публіки. «Те, що вона знає і цінує сучасних композиторів, є проявом не лише мовчазного схвалення, але й глибокої віри в їх творчий хист», – зазначала музикознавець Д. Банфі-Малагуцці [9, 241].

Часто причиною звернення співачки до сучасних опер були й особисті контакти з композиторами. Так, тривалий час у репертуарі артистки зберігалися опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» і «Тоска». Соломія Крушельницька дуже цінувала творчість Пуччіні: обох митців поєднувала багаторічна творча співпраця. Твори відомого в той час композитора А. Каталані «Лорелея» і «Ля Валлі» надовго ввійшли в її репертуар завдяки сприянню Артуро Тосканіні, адже Каталані був його другом та улюбленим композитором.

Соломія Крушельницька брала участь у світових прем'єрах опер «Чечилія» Т. Монтефйоре, «Кассандра» В. Ньєккі, «Федра» І. Піцетті. Ці композитори входили в мистецьке оточення співачки, були її приятелями, друзями. Так, наприклад, Піцетті особисто просив С. Крушельницьку взяти участь у прем'єрі своєї опери, коли, за свідченням аргентинської преси, провідував її у Віареджо. Прем'єра опери відбулась у міланському театрі «La Scala» 20 березня 1915 року. Проте, за висловлюванням самої С. Крушельницької, опера «Федра» «являє собою занадто важкий твір для постановки і виконання, щоб він міг посісти постійне місце в репертуарі» [9, 236].

У пізній період своєї творчості Крушельницька виступала в операх «Джоконда» А. Понк'еллі, «Мефістофель» А. Бойто, «Адріана Лекуврер» Ф. Чілеа.

Свого часу всі ці опери були популярними, однак, за винятком опер Пуччіні, жодна з них не є репертуарною в наші дні. Підтверджується думка російського музикознавця С. Богоявленського про те, що на початку ХХ ст. італійська опера переживала занепад. Країна, яка завершила ХІХ ст. шедеврами останніх опер Верді, яка дала світові веристську драму з її шаленим успіхом, опинилася напередодні Першої світової війни в тяжкій духовній кризі. Фактично в усіх названих операх відчутними є впливи або музичної драми Вагнера, або веризму, які на той час вже пережили себе.

В останній період творчості з репертуару артистки зникають опери ліричного характеру, мелодрами. Як виняток, можна назвати опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського та «Демон» А. Рубінштейна, в яких артистка виступила в Монте Карло наприкінці своєї кар'єри – у 1916 та 1917 роках (можливо, на замовлення театру).

Щодо вокального стилю та артистичної майстерності співачки, то дослідники її творчості є однастайними: вона була однією з найкращих співачок своєї епохи. Про досконалість інтерпретації Крушельницькою оперних партій в пізній період творчості свідчать і спогади відомих італійських музикознавців, співаків, друзів артистки, які стверджують, що вона була у той час визнаною зіркою світового оперного мистецтва.

Сучасників захоплювала і дивувала неперевершена вокальна майстерність Крушельницької, її вміння перевтілюватися в різні за стилем та характером образи. «Гідним подиву є те, що після “Валькірії” вона вільно співає у “Лорелеї”, а після “Мефістофеля” – у “Мадам Баттерфляй”, після “Трістана” – в “Адріані Лекуврер”, “Аїді” або “Саломеї”... Віртуозна вокаліста, вона водночас нероздільно панує на сцені, а створені нею оперні образи – це справжня школа для молодих артисток, що прагнуть серйозного навчання», – писала преса [10, 108]. Її музично-артистичній діяльності завжди були притаманні нетрадиційні, новаторські риси. «Характер особистості та виконавський стиль співачки такі, що з найрізноманітнішою метою вона завжди може запропонувати щось своє власне, нове й оригінальне. Здається, що її творчий інтелект безмежний, а вогонь пристрасті мимоволі захоплює глядачів», – писав про пізній період її творчості німецький музикознавець і музичний критик К. Дросте [9, 179]. Якщо в ранній період її творчості емоційність іноді перемагала, про що свідчать, наприклад, такі рядки з листа співачки до М. Павлика: «Тішуся дуже, що Ви любите “Аїду”, я ж в ній так замилювана, що часом за плачем перестаю співати» [6], то в останній період кожна музична фраза, кожна емоція, відтворена на сцені, були осмислені та продумані артисткою до найменших дрібниць. Переважна більшість рецензентів і дослідників

творчості співачки наголошують на посиленні інтелектуального та психологічного начал у виконанні нею оперних партій.

Сама Соломія так оцінювала своє мистецтво: «Я є ... найсуворішим критиком, і тільки я найбільше не задоволена собою. Не думаю, що є хтось, хто б судив мене суворіше, ніж я сама, тоді, коли вивчаю характер ... героїні, яку гратиму на оперній сцені» [4, 176].

Процес «вживання» в образ був для Крушельницької тривалим і складним. Він відзначався глибокою зосередженістю та психологічним проникненням у глибини характеру та мотивації вчинків героїні і пояснюється як творчими принципами співачки, так і віковими особливостями зрілого стилю.

Дотепер нез'ясованим залишається дуже важливе запитання: «Чому Соломія Крушельницька залишила оперну сцену, чому перервала таку блискучу кар'єру і присвятила себе виключно камерно-концертному виконавству?» Адже і вік співачки, і голос, який вона зберегла до останніх років свого життя, дозволяли їй ще принаймні десятиліття залишатись зіркою оперної сцени. Відповідь, на наш погляд, пов'язана як із зовнішніми обставинами, так і причинами особистого характеру (зокрема, заміжжя співачки).

Упродовж перших десятиліть ХХ ст. Італія перебувала у глибокій кризі. Спричинили її багато різноманітних обставин – часті страйки, війна між Італією та Туреччиною, початок Першої світової війни, в яку Італія вступила в 1915 році. Воєнні роки були великим потрясінням і випробуванням для всіх держав-учасниць війни, незалежно від їх втрат чи здобутків. Високі патріотичні та моральні ідеали, які пропагували музично-сценічні жанри ХІХ ст. були брутально розтоптані, оперний жанр переживав занепад. Закриття оперних театрів у роки війни призвело до перерви у виконавській діяльності багатьох оперних співаків. Після закінчення війни в Італії посилювалися націоналістичні та фашистські настрої, що спричинило в 1922 році встановлення диктатури режиму Муссоліні.

Ми не знаємо, як реагувала Соломія Крушельницька на ці події, адже вона не залишила спогадів. Але, безсумнівно, війна залишила глибокий слід в її душі, як і в долі цілого покоління митців.

На ще одну причину завершення кар'єри Крушельницької натякає Кортопассі: «Потім вона залишила театр, до якого на шкоду мистецтву швидко проникав дух гендлярства...» [9, 130].

Останні рецензії на виступи артистки в Європі – Італії та Португалії – датовані 1909 роком. Після 1915 року Соломія Крушельницька скорочує кількість своїх сценічних виступів. До 1920 року вона бере участь лише в кількох оперних виставах в Монте-Карло, Лісабоні та Неаполі, а відтак назавжди залишає оперну сцену. Про її завершальні виступи дізнаємося здебільшого зі спогадів сучасників.

Отже, аналізуючи пізній період сценічної діяльності Соломії Крушельницької в біографічному, віково-психологічному та стильовому контекстах, робимо висновок про його класичну відповідність зрілому стилю. Широке й цілісне розуміння завдань оперного виконавства, новаторський підхід, поєднаний з високою вокальною майстерністю, піднесли творчість співачки на світовий рівень. Великий талант, досвід та інтелект стали тими характерними ознаками зрілого стилю, що дозволили їй донині залишитися неперевершеною оперною співачкою кінця ХІХ – початку ХХ ст.

---

<sup>1</sup> Переклад з нім. І. Криворучки.

1. *Богоявленский С.* Композиторы Италии // Музыка XX века: Очерки. – М., 1984.
2. *Богоявленский С.* Итальянская музыка первой половины XX века. – Ленинград, 1986.
3. *Гозенпуд А.* Оперный словарь. – СПб., 2005.
4. *Зубеляк М.* Соломія Крушельницька в Аргентині // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: Статті та матеріали.
5. *Левашова О.* Пуччини и его современники. – М., 1984.
6. Листування Соломії Крушельницької та Михайла Павлика. Машинопис. Архів Музично-меморіального музею С. Крушельницької (ФСК).
7. Листи С. Крушельницької до родини. Рукопис. Архів Музично-меморіального музею С. Крушельницької (ФСК).
8. *Полная хронология XX века / Автор-составитель Уильямс Н.* – М., 1999.

9. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упоряд., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К., 1978. – Т. 1.
10. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування. – К., 1979. – Т. 2.
11. *Швець Н.* Деякі проблеми пізнього композиторського стилю / Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. – Л., 2001.
12. *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. 1901–1940: Словарь. – М., 1983.
13. *Цодоков Е.* Опера: Энциклопедический словарь. – М., 1999.
14. *Kesting J.* Die Grossen Sänger. – Düsseldorf, 1986.

*Марина Долгіх  
(Кіровоград)*

## ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ СТРУННОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ НА ЄЛИСАВЕТГРАДЩИНІ

Проблеми формування елисаветградської струнної школи дотепер ставились і обговорювались у музикознавстві лише в ракурсі втілення творчих проєктів і дослідження кола спілкування композиторів К. Шимановського [1], Б. Лятошинського [2], Ю. Мейтуса [3]. Усвідомлення факту, що на теренах сучасної Єлисаветградщини першої третини ХХ ст. одночасно з піаністичною школою родини Нейгаузів «існувала й відповідна їй за масштабом, рівнем, та й, очевидно, за недоліками, скрипкова школа» [4, 68], спричинило розвідку музично-історичного пласта, що підтвердило не лише факт життєдіяльності струнного виконавства, але й наявність кваліфікованих педагогічних кадрів, які сформували цілісну галузеву модель передавання досвіду від музиканта-учителя до музиканта-учня. Метою дослідження стало визначення етапів і напрямів становлення струнної виконавської школи елисаветградського регіону, виявлення головних структурних компонентів та визначення вагомих шаблів розвитку певного виду виконавського мистецтва.

Виникнення регіональної школи струнного виконавства взагалі пов'язане з характерними особливостями побутування інструментів струнно-смичкової групи в контексті культурно-мистецьких традицій краю та прямопропорційне популяризації струнних інструментів у різноманітних практичних сферах прикладення, як-от на концертній естраді, у колі домашнього та салонного музикування, як інструментарію, що використовують для музичного виховання учнівської аудиторії. Тому доцільно розглядати етапи виникнення, становлення та формування виконавської школи, урахувавши три взаємодоповнювальні напрями:

Практична діяльність як форма кристалізації й накопичення певного досвіду. У визначеному напрямі вартує висвітлення концертно-гастрольний простір та регіональна виконавська діяльність.

Музично-педагогічні форми втілення: музичні навчальні заклади, приватна практика викладання гри на струнних інструментах тощо.

Методично-теоретичні напрацювання, що включають проєкти навчальних програм, посібники та підручники.

У загальному музично-історичному вимірі становлення струнної виконавської школи Єлисаветградщини можна визначити кілька основних етапів, що відрізняються за орієнтирами, можливостями, позиціями. Ураховуючи динаміку стильових і функціональних змін, логічно накреслити основні часові етапи в мистецькому житті регіону, які вирізняються певними типовими прикметами.

**Перший** – доба інтенсивного гастрювання та регіонального аматорства (до 1898), етап, що був найтісніше пов'язаний із засадами романтизму й орієнтувався на салонні та домашні форми музикування.

**Другий** – етап формування зацікавленої слухачької аудиторії, започаткування професійних основ музично-педагогічної галузі у зв'язку з відкриттям приватних музичних закладів, зокрема школи А. Тальновського, та приватною практикою викладачів Й. Гольденберга, А. Гайсинського (Єлисаветград), Б. Хаїмовського (Златопіль), Г. Гершфельда (Бобринець). Його межі окреслено 1898–1923 роками, а стильовий контекст може бути означений як постромантичний.